إبداعية اللغة بين عبد القاهر الجرجاني والنقاد الإنجليز

أ.خليفاتي محمد

جامعة يحي فارس المدية–الجزائر

ملخص:

موضوع تطويع اللغة في مجال الإبداع، وتفتيق كوامنها، وتحويلها من المستوى الأول التواصلي، إلى طاقة خلاقة تستوعب الأفكار وتولد المعاني، وتستثير الخيال، فيوغل في عالم الأشياء، ويؤلف بينها، ويؤانس بين المتناقضات .

فإذا الموجودات كلها وسائل إبداع، وأدوات فكْر. وإذا اللغة عالم من الوشائج، لا مجال فيه لكلمة منفردة ، ولا مزية للفظة خارج التركيب .

هذه الرؤية التي خرج بها عبد القادر الجرجاني، وجدناها لدى النقاد الغربيين خاصة الإنجليز منهم، ممّا يدعو إلى التساؤل عمّ إذا كانوا قد اطّلعوا على رأي الجرجاني فيما يخصّ اللغة في مجال الإبداع؟

Abstract:

The study deals with the fact that Arabic is among of the most powerful, flexible languages in the world. It has been used in literature since the early time offering an astonishing variation in lexicon and expressions with big harmony between meaning and form specifically in creativity.

This study aims to show that Abdel Kader Jerjani had a large contribution to Arabic linguistics thanks to his precious opinions and right views. He clarified the higher competence of Arabic in communication, creative energy to absorb ideas,in addition to generating meaning, and evoking imagination.

This vision that came out of Abdel Kader Jerjaniis founded among Western critics especially Englishmen. For this reason, we wonder if these English critics may have seen the Jerjani’s views and read them.

الصراع بين القديم والحديث أمر طَبَعي، والعلاقة بين التراث والحداثة علاقة جدلية، فالمعاصر لا يخلو أن تكون جذوره ممتدة في الماضي، ولا يمكن قيامُ حداثة، ما لم تسبقْها إرهاصاتٌ ومحاولات تكون هي الطفولةَ المبكرةَ للحداثي، وتلك سنةُ الحياة وناموسُ الكون، فلكل شيء نامٍ متطور طفولةٌ، بيْد أن هناك من الباحثين من يرى أن وجودَ علاقة متلازمة بين التراث والحداثة أمر فيه نظر، بل فيه كثير من المبالغة، ويعد إسقاطاً وإقحاماً، خاصة إذا ما تعلَّق الأمرُ بتراثنا وما يقابله من نتاج الغرب. بل هناك مَن يعتبر ذلك ادعاءً وإسقاطاً.

فما الحقيقةُ في ذلك؟ وهل نتاجُنا الفكري والإبداعي ليس له أثرٌ البتَّةَ في نتاج الآخر؟ على أي مستوى يظهر ذلك التأثير إن كان ؟ خاصة إذا تعلق الأمر بالدراسات اللغوية النقدية.

وحتى لا نكون مبالغين ولا منحازين نحاول إيرادَ أمثلة وشواهدَ في مجال الدراساتِ اللغويةِ النقديةِ التي تكشف بأن لنا فيها فضلاً لا يُنكر، وأن علماءَنا سبقوا الغربَ في هذا المجال، مع فارقِ الزمن، ولنْأخذ على سبيل التمثيل قضيةَ اللفظِ والمعنى، التي شغلت بال النقاد منذ الجاحظ، وانقسموا حيالها فريقين: فريق ينتصر للفظ ويعتبره الأساس، بحجة أن المعاني مطروحة في الطريق[1]، والتمايز إنما يكون في التأليف، أي الأسلوب والأداء. وآخر يرى أن الألفاظ أوعية المعاني ليس إلّا.

[1] الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج:3 ص: 40.

بيد أن البلاغيَ النحويَ الناقدَ **عبدَ القاهر الجرجاني** قدْ درس اللغة دراسة مغايرة، وعايش النصَّ العربي من جُواه[1]، وخرج بنظرية متكاملة فيما يتعلق بوظيفة الكلمة ضمن التركيب، وعلاقة ذلك بالمعنى، والتي عُرفت في الأوساط البلاغية بنظرية النظم[2]، فكيف نظر عبد القاهر إلى اللغة باعتبارها تركيبا لا مجردَ ألفاظ؟ وما هي الخصيصة التي تفرّد بها؟ وأيُّ النقادِ الغربيين يلتقي ورؤيةَ **الجرجاني** النقدية اللغوية؟

يجمع الدارسون على أن الجرجاني قد قضى على ثنائية اللفظ والمعنى، ولم تعد الدراسة لديه تنصبُّ على المفاضلة، وفصلَ بين الكلام المعتاد الخالي من البلاغة، وبين التعبير الفني الإبداعي، واعتمد منهجا لغويا تطبيقيا في دراسة العمل الإبداعي، وفصلَ بين اللفظ باعتباره علامة، أي دليلا أوليّاً، وبين اللفظ في التركيب، أي في وضعه الفنّي، وهذا هو المعوَّلُ عليه، إذ السياق هو الذي يكسب الألفاظ خَصِيصاتِها، ويمنحها فضيلَتها، إذِ الألفاظُ لا ميزةَ لها منفردة عند **الجرجاني** (اِعلم أن ها هنا أصلاً، ترى الناسَ فيه في صورة مَن يَعرف مِن جانب، ويُنكِر مِن آخر، وهو أن الألفاظَ التي هي أوضاعُ اللغة، لم توضَعْ لتعرف

[1] يقصد به أعماق الشيء وأغواره – ينظر القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج:1 ص:563.
[2] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار القاهرة، ط:2/ 1422/ 2002 ص: 20.

معانيها في أنفسها، ولكن لأنْ ينضمَّ بعضُها إلى بعض، فَيُعرفَ فيما بينها من فوائد)[1].

يلاحظ أن ما انتهى إليه **عبدُ القاهر الجرجاني،** فيما يخص دلالةَ الألفاظ مفردةً، يَنمّ عن وعي دقيق بحقيقة اللغة وأوضاعها، فاللغة–أصواتا وألفاظا– لا قيمةَ لها مفردة، لأنها خالية من أية وظيفة إنسانية، فالغاية تتمثل في الإفادة الحاصلة من الإسناد، والذي عناه بعبارة (لأن ينضم بعضها إلى بعض) هذا الانضمامُ وكيفيتُه، هو الذي يمنح الألفاظ تمايزها، ويُبِين عن خاصية كل لفظ، إذْ بتَعَالُقِها– حسب الأغراض والسياق– تتحقق الغاياتُ، وتكونُ الفائدة من دلالة الألفاظ التي تنجم عن تضامِّها، انطلاقا من الأغراض والسياق، ضمن تركيب خاص، هذا هو نفسُه الذي توصل إليه الناقد اللغوي الإنجليزي **(ريتشاردز)** وهو يحدد مزية الكلمة ودلالتها، من خلال السياق أيضا، إذ لا قيمة للفظة – حسبه– إلا وسط نسق تعبيري يمنحها تميّزها، وظيفتها التي من أجلها كان التركيب.

والمفارقة العجيبة أن ما انتهى إليه الجرجاني فيما يتعلق بوظيفة اللفظة، هو نفسُه الذي توصل إليه الناقد الإنجليزي **ريتشاردز** كما سبق **ذكره،** فاللفظة لا قيمة لها وحدها، وإنما يتجلى فضلها في انسجامها وباقي الألفاظ، مثلها كالنغمة الموسيقية في معزوفة، فإذا هي نغمة منسجمة وباقي النغماتِ في سنفونية متناغمة أخّاذة (إن النغمة الواحدة في أي قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها، ولا خاصيتها المميِّزة لها، إلا من النغمات المجاورة، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية

[1] عبد القاهر الجرجاني دلال الإعجاز، تصحيح وتعليق الشيخ محمد رضا، دار المعرفة بيروت– لبنان. ص:415.

لوحة فنية، لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صحبته وظهرت معه، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يُقدَّر إلا بمقارنتهما بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى. كذلك الحال في الألفاظ، فمعنى أيةِ لفظةٍ، لا يمكن أن يتحدَّدَ إلا من علاقة هذه اللفظةِ بما يجاورها من الألفاظ)[1] يلاحظ التشابه الكبير إلى حد التماثل، بين ما توصل إليه كل **من الجرجاني وتشارلز** فيما يخص المزية التي يكتسبها اللفظ، اعتمادا على علاقاته بما سبقه ولحقه،(لأن ينضم بعضها إلى بعض)ثم إن ما توصل إليه تشارلز في الموضع والعنصر نفسِه، يكاد يتماثل وما ذهب إليه **الجرجاني**.

فالنغمة لا قيمةَ لها إلا من خلالِ ما يتناغم وإيَّاها من إيقاعات في المدْرج، واللوحة تنشأ من امتزاج الألوان التي لا ميزةَ لأحدها إلا ممحبَّراً مع غيره، في نسق معين. وأطوال الأشياء وأحجامها لا تُدرك إلا بمقارنتها بأضدادها، وكذا الألفاظ، فالذي يمنحها مزيَّتها، ما لها من وَشَج بما جاورها وأْتلف وإياَّها. هذا الذي قرَّره **تشارلز**، وهو صمِيمُه الذي عناه الجرجاني في النص الذي سنعرضه بعدُ، والذي شبَّه فيه **الجرجاني** المبدعَ بفنان ماهر في اختيار الأصباغ المناسبة، ومعرفةِ كيفيةِ مزجها، ومواطن استعمالها، ألا يدعو هذا إلى العُجْب من التأثير الممتد، أو على الأقل هذا الالتقاء الفكري النقدي، مع مراعاة الفارقِ الزمني الذي تجاوز القرون، وبلغت خلالَه البحوثُ اللسانية شأوا بعيدا؟ هذا الذي ذهب إليه **تشارلز**، قد سبق

[1] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، لندن 1936 ترجمة سعيد الغانمي، والدكتور ناصر حل، مكتبة البستان للطباعة والنشر والتوزيع. ط: 2002 ص: 70/69.

إليه الجرجاني منذ قرون، وعالجه بطريقة فنية، كان للتمثيل فيها دورٌ بارزٌ، ولتنوع الشواهد حجةٌ داحضةٌ لمن يدَّعي فضلَ اللفظ منفردا، قال **الجريجاني** في ذلك: (...وليس من فضلٍ أو مزيةٍ إلا بحسب الموضِع، وبحسب المعنى الذي تريد، والغرضِ الذي تروم، وإنما سبيلُ هذه المعاني سبيلُ الأصْباغ التي تَعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورةَ والنقشَ في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفُس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفيةِ مزجهِ لها، وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يهتدِ إليه صاحبُه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجبَ، وصورتُه أغربَ. كذلك حالُ الشاعر في توخِّيه معانيَ النحو، ووجوهَه التي علمت، إنها محصولُ النظم)[1].

الملاحظ أن **الجرجاني** اعتبر المبدعَ فناناً حاذقاً، يُحسن اختيارَ المواقع حسب المعاني المعبِّرة عن المقاصد، كما يفعلُ الرسامُ والمصور في اختياره الألوانَ المشكِّلة للوحة، ثم المقادير اللازمة، وطريقة مزجها بما يخدم الموضوع، ويفي بالغرض، فكذا الشاعرُ حالةَ الإبداع، ولحظةَ دَفْقةِ المشاعرِ المشكِّلةِ للنص، حيث الجهدُ والتخيُّرُ والانتقاءُ،(قد تهدّى في الأصباغ) فالألفاظُ متنوِّعة، والمعاني شتّى، مُنْداحة، ولكنْ ما السبيل إلى بعث نوع من الانسجامِ والإيناسِ بين معنى محدد، وصورته اللفظية، بينَ فكرة مجنَّحة، ولكنها في عالم الكمون، وتركيب فنى أخّاذ؟ ذلك ما أرجعه **الجرجاني** إلى تخيّر المُبدع طريقةَ المؤانسة بين المعاني ومهايِعِها،

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز ص: 69 / 70.

وهذا لايتأتَّى إلا بوجوهِ صرفِها وفْقَ ما تتصرف إليه معاني النحو تمشياً ومقاماتِ الكلام.

ونجد نصاً **لتشاردز** يلتقي مضمونُه ونصَّ **الجرجاني** فيما يخص دورَ المبدع، من حيث تخيُّرُه الألفاظَ المناسبةَ للمقام، ومؤانسةُ بعضِها بعضا، واتباعُ الأسلوبِ المميزِ، الأكثرِ جاذبية، المحققِ للغرض، قال **تشارلز** (... إن أية كلمة لا يمكن الحكمُ عليها بالجودة أو الرداءة، أو بأيِّ حكمٍ آخرَ، وهي معزولة منفردة، وهذه الحقيقةُ تبدومن الوضوح والبداهة، لدرجة أشعرُ بالخجل من تقريرها، ومع ذلك في المبدإ الذي أصبح منذ مئين من السنين شيئاً مقرراً ومعترفاً به، وأعني به:- مبدأً ممارسة اللغة- ذلك المبدأ الذي يقول: إن لكلِّ كلمة استخداما حسناً أو صالحاً، وكل فضيلة في الأدب، إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدإ)[1]

يعكس ما ذهب إليه تشارلز الإبداعيةَ في اللغة، التي تتأتَّى من التضامّ الفعّال المؤدي حتماً إلى انسجام الكلم حسب مقتضى الأحوال، وما يتطلبه المقام، وأنْ لا مزيةَ للألفاظ منفردةً، وأن الفضل يعود إلى قُدرة المبدع ومهارته في تطويع اللغة، وتحويلها من المستوى الاصطلاحي الدلالي، إلى أفق التشكيل والإبداع، وهذا ما عناه حين قال: (مبدأ ممارسة اللغة).

يُلاحظ أن **تشارلز** يلتقي و**عبدَ القاهر** في مبادئ عديدة، منها نفي تفرُّد اللفظ بخاصية معينة خارج التركيب والسياق، وأن قيمةَ كلِّ لفظ وميزتَه بما يكتسبه من علاقات الجِوار مما سبقه ولحقه، فهو لبِنةٌ في بناء متماسك، ووشجٌ في لحمة

[1] كروتشيه بندكو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي. القاهرة، 1947: ص47.

لا تنفصم. قال الجرجاني: (... ألاَّ نظمَ في الكلم، ولا ترتيبَ، حتى يعلقَ بعضُها ببعضٍ، ويُبنى بعضُها على بعض. وتجُعلَ هذه بسبب منْ تلك)[1].

هذا نفسُه الذي ذهب إليه **تشالز** حين نفى أن تكون مزية للألفاظ مستقلةً عن التركيب، وذلك ما يدعوه (خرافة المعنى الخاصّ) بمعنى أنْ ليسَ للفظ معنى مميز يُلازمه خارج التركيب. فقال: (إن النقطة الأساسية هنا هي: افتراضُ أن للكلمات معانيَ مطلقة، كما أن للناس أسماءَهم، وهي تحمل معها هذه المعانيَ إلى الجمل، بصرف النظر عن الكلمات المجاورة. وذلك الافتراضُ هو ما أُهاجمُه، لأننا لو تابعنا ما يترتب عليه من نتائجَ عمليةٍ في الكتابة والقراءة، وتحرّينا تأثيراتِه في التفسير، لوجدنا أن عدداً ليس بالقليل من أسباب سوء الفهم اللفظي كامن فيه)[2].

أما فيما يتعلق بالذوق ودوره في انتقاء ما يكسب المبدعَ خاصيةَ التميّز، ويجعله متفرداً أسلوباً وإبداعاَ، فقد سبق الجرجاني إلى الخصيصة التي تناولها الناقد الإنجليزي **(توماس ستريت إليوت)** واعتبرها ضرورة في تشكيل اللغة تشكيلا إبداعيا راقيا، والذي يقوم على الانسجام ومراعاة المعاني، وأنَّ لقدرةِ المبدعِ دوراً في بعث علاقات وأوشاج بين عناصر اللغة، متى تشكلت هذه العناصر تشكُّلاً فنياً متميزاَ، قال **الجرجاني:** (لا يُعلم أن ها هنا دقائقَ وأسراراً، طريق المعرفة فيها الرويَّةُ والفكر، ولطائفَ مستقاها العلمُ، وخصائصَ معانٍ ينفرد بها قوم هُدُوا إليها،

---

[1] دلائل الإعجاز: 39/38.

[2] ريتشاردز، فلسفة البلاغة. ترجمة سعيد الغانمي، والدكتور ناصر حل، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر، ط: 2002.

ودُلُّوا عليها، وكُشِفَ لهم عنها، ورُفِعَت الحجبُ بينهم وبينها، وأنها السببُ في أنْ عرضت المزية في الكلام، ووجب أنْ يفضُلَ بعضه بعضا.)[1]هذه الفِقرة تبين أن اللطائف التي تميَّز بها النص، والجودة التي يفضُل بها إبداعٌ آخرَ، إنما مردُّه إلى رؤية الشاعر، وقدرته على التأليف، وتفردِه في الإبداع: أي موهبته، وهذا الذي عناه بقوله: (معان ينفرد بها قوم هدوا إليها، وكشف لهم عنها) أي كيفية تطويع اللغة وجعلها فنية حسَّاسة، شفَّافة، نابضة بالحياة، تستوعب أرهفَ المشاعر، وأدقَّ المعاني. هذا الذي توصل إليه **توماس ستريت إليوت** عن تطويع الشاعر اللغة، وتحويلها من دوالٍ إلى مرتبة الإلهام. قال **إليوت:** (إنه من إلهام الشاعر أن يعرف أكثرَ شيء ممكن عن اللغة، والسبب الرئيسي في هذا، أنه يؤمن بأن كلَّ تطور حيويٍّ في اللغة، إنما هو تطوُّرٌ في الشعور، وأن الشاعر لا يستطيع أن يوحيَ إلى غيره بأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل، ورحُبت بمعنىً للحياة أعمق، إلا بإطلاق الإمكاناتِ السحريةِ الكامنة في الكلمات)[2]وهذا الذي قصده **كولوريدج** حين تكلم عن طبيعة الشعر(إنه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع) يتبين من المقولتين أن الإبداع مرده إلى قوة إحساسِ الشاعر، وقدرته على تعمُّق المعاني، وإضفاءِ دافقِ مشاعره عليها، وأن التفاوت في الجمالية، يكون – زيادة على المعرفة بصناعة الشعر– في الموهبة التي أوتيت عوالمَ من الإبداع تفردت به.

العمل الفني الإبداعي نشاط ذاتي تتشكل ملامحُه من حيث هذه الذاتية التي هي دلالة على أصالة المبدع، أما التقليد والاحتذاء فيقضيان على

[1] دلائل الإعجاز: 5 / 6.

[2] توماس ستريت إليوت، الشاعر الناقد. ص: 180 / 18.

خصوصيته، من هنا كان رأي عبد القاهر الذي يؤيده (الناقد جون ميري) في فكرة مُفادها: أن أصالة الفنان تتجلى في الإبداع والابتكار اللذين يميزانه عما سواه.

هذه الفكرة عالجها **الجرجاني** قبل **جون ميري** بقرون، كما عالجها الناقد **(كليورد)** حين قال: (إن شخصية الفرد هي نمطه الفريد من الصفات، وإن الصفة هي الطريقة المميزة التي يختلف فيها الفرد عن الآخرين)[1] معنى هذا، أن الأصالة الذاتية هي قوةٌ شخصية متحركة، قوتها في محور ارتكازها[2] هذا الأمر (الذاتية والتميز) ركز عليه **عبد القاهر** في تحديده لنظرية النظم، يقول وهو يؤصّل لطبيعة التفاوت في جودة الأسلوب، والخصوصية الإبداعية (ومن الجلي أن التباين في هذه الفضيلة والتباعدَ عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليست في مجرد اللفظ، فكيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلَّف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب)[3]إذن، فكل من **جون ميري**، **والجرجاني**، يركز على حركية الشخصية المبدعة، لأن خاصية المبدع تتحكَّم في طبيعة التشكيل من خلال التراكيب وسياقاتها التي تميّز المبدع عن غيره، وهذا الذي عناه **الجرجاني** بقوله: (حتى تؤلّف ضرباً خاصّاً من التأليف، ويُعْمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب).

---

1) روف إستاندال، مفهوم الأسلوب، ترجمة لمياء العالي. مجلة الثقافة الأجنبية، العدد: 1 السنة الثانية 1982 بغداد ، دار الجاحظ. ص: 77.

2) علي شوقي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر الجرجاني وجون ميري، مكتبة الآداب القاهرة، د ت/70.

3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تحقيق محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ص: 5/4.

معنى هذا أن الذي يكون فيصلا بين مبدع وآخر، هو التفردُ في التشكيل والصياغة، وهو ما أَطلَق عليه **جون ميري** :(الخاصية الذاتية) وهذا تلتقي أبعاده مع ما يؤكده الجرجاني في نظرته إلى التأليف الإبداعي القائم على ملامح اختيارية معينة، ينتقيها الأديب، للتعبير عما يعرف بالسمات الذاتية[1]. ومما يؤكد اهتمام **عبد القاهر** بالذاتية والتميز في الأسلوب، إيراده لفظة (يعمد) التي أولاها اهتماما كبيراً، والتي تدل على القَصْدية الإبداعية، وعلى أن هناك دوافعَ داخليةً للمبدع، تجعله يتحرك بقصْدية لاختيار المادة المشكلة للمعاني، والمقصود بها (الأسلوب الخارجي) فالقصْدية هي التي تفرض التميز والتمايز بين مبدع وآخر، وتُعطي الأديب خاصيتَه الإبداعية، ومن ثم فلا تمايزَ، ولا خصوصيةَ إلا بالقصْدية التي تمنح العمل الفني قيمتَه، وإلا فرِّغ من محتواه، وصار مجردَ ألفاظ ليس إلاّ. وفي هذا الشأن اعتبر الجرجاني المبدع بنَّاء ماهراً، ينتقي مادته، ثم يتخيَّر كيفية استعمالها، – وعلاوة على ذلك – يجب أن يتفاعل نفسيا وموضَوعه، ليتحقق الانسجام والتناسق الجوَّاني في العملية الإبداعية. هذا يقابله عند **(جون ميري)** مصطلح: (تيكنيك) والذي يعني الاستخدام الفني للغة باعتبارها بعداً ذاتيا خاصا، أي لكل مبدع طريقته في تشكيل مادته، وتحويلها إلى فن، بعد أن كانت وضعا محدود الحركة والدلالة، وهذه هي نقطة التمايز، وهي (الأسلوب) لدى **جون ميري**. و**الجرجاني** حين تحدث عن البيان، والبراعة خاصة، كان يقصد الأسلوب الذي ذكره ميري، فالأسلوب هو الذي يجعل أديبا يتفرد عن غيره في إبداعه، بل يسمو

---

[1] علي شوقي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مرجع سابق، ص: 74.

عما سواه، وكأنَّه ليس منهم كما قال عبد الحكيم راضي[1]. والذي صرح به المتنبي حين قال:

أنام ملءَ جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرَّاها ويختصمُ

أو حين شعر بالتفرّد الطاغي الذي لا يُضَاهَى:

أجزْني، إذا أتاك المادحون فإنَّني أنا الطائرُ المحْكِي، وغيري الصدَى !

هذا الاستعمال الفني الخاصُّ للغة، أي (فوق اصطلاحية) والذي يكون مراعاةً للمعاني المشكَّلة في النفس حسب العواطف، هو الذي يلتقي فيه **عبد القاهر، وجون ميري** الذي قال: (إن أهم قضية يجب الاهتمامُ بها، كما يحذر تجنبها، هي هذه القضية التي تتمثل في كيفية إخضاع الأديبِ لغتَه، حتى توافقَ صيغةَ تجربته، ونعني بها طريقةَ البراعة الفنية)[2] هذه الإبداعيةُ قال بها العديدُ من النقاد، من أمثال **توماس ستريت إليوت،** حيث يعتقد أن للمبدع قدرةً على بعث علاقاتٍ فعَّالة بين عناصر اللغة، بحيث تشكِّل طرازاً خاصاً لعالم المعاني (إنه من إلهام الشاعر، أن يعرفَ أكثرَ شيئ ممكنٍ عن اللغة، والسببُ في هذا، أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة، إنما هو تطورٌ في الشعور، كذلك أن الألفاظ والفِكْرَ لا ينفصلان، والشاعرُ لايستطيع أن يوحيَ إلى غيره بأنه غرِق في حمأةِ أشدِّ الأشياء البدائية والمنسية، وأن فكَرَه وعواطفَه عادت إلى الأصل، ورحُبت بمعنى أعمق، إلا بإطلاق الإمكانات السحرية الكامنة في الكلمات)[3] الملاحظ أن

---

[1] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:1980/ص: 33.

[2] جون ميري، الأسلوب. ص: 21.

[3] توماس ستريت إليوت الشاعر الناقد ص:181/180.

إليوت قد اعتبر القوة التعبيرية الكامنة في اللغة وجهاً أخرَ للطاقة الانفعالية التي يمكن أن يبلغها الشعور لحظةَ الإبداع، وأن الحكمَ على أصالة المبدع يكون انطلاقا من مدى سريانِ إحساسه في جُوَى اللغة، ملتحمةً وإيَّاه لحظة التشكيل، ومن هذه الرؤية لم تَعُد اللغة الإبداعية مجردَ ألفاظ ، ولا دوالاً يتوسَّل بها المبدع عند الحاجة، بل تحوَّلت إلى فنية، قبل أن تكون تقنية تعبيرية امتزجت بدفْقة الشعور، ودفء الأحاسيس.

هذا المنهج هو الذي يجمع بين **عبد القاهر** وغيره من النقاد الحذَّاق الغربيين، منهج يفسر القيمة الفنية في الأدب، بما يكون بين اللغة ومشاعر المبدع من علاقات تفاعلية لا انفصامَ بينها، حيث تلتقي جُوَّاها فلسفةُ اللغة بفلسفة الفن، وحينها لا يكون التباين والتفاضل (المزية) إلا بالتباين في الإحساس، والتفاوت في قدرة المبدع على استنطاقِ موضوعِه من خلال انْثيالات اللغة وشفافيتها، وهذا نفسُه الذي عناه **إليوت** بقوله: (إنما هو تطوُّرٌ في الشعور، كذلك، أن الألفاظ والفكر لا ينفصلان)[1] يتضح مما ذهب إليه **إليوت،** أن اللغة الإبداعية لا تصل إلى هذه الفنية، إلا إذا سما بها شعورُ المبدع وشكَّلها بِتَلْويناته، فغدتْ هي والمشاعرَ نبضاً واحداً، تعكس ما يعْتَوِر في أعماق الفنَّان، فإذا هي الصورةُ الثانية للفكر. وفي هذه الحال، تَرَانَا نعيش الفنَّ حين نقرأ نصاً شعرياً، ونحيا الجمالَ في عالم أثيري شفَّاف.

[1] المرجع نفسه.

من تَتبع آراء **الجرجاني** في تشكيل النص، انطلاقا من ترتيب المعاني، وتوظيف اللغة توظيفا فنيا حسب الاِعْتِلاقِ، وما يتطلبه المقام، ويقتضيه السياق، يتبين أنه رازَ العملية الإبداعية، وأدركَ دور الأسلوب في تماسك النص وتمايزه، انطلاقاً من التشكيل اللغوي (وهل يقع في وهمٍ، وإن جهد، أن تتفاضلَ الكلمتان المفردتان من غير أن يُنظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التأليف والنظم؟ وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانَها من النَّظْم، وحسنِ ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضُهم أن يعبِّروا بالتمكُّن عن حُسْن الاتفاق، بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والتبرم عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلقَ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلُح أن تكون لفْقاَ للتالية في مؤداها؟)[1] هذه القصْدية في التأليف، وهذا التخيُّر في التَّضام، وذلك الانتقاء فيما يأتلِف ويتجانس، لا يتأتى إلا من اقتدارٍ فنِّي عالٍ، وذوقٍ مرهف راق، فالمبدع فنَّان حذِق، له علم ودراية بمادة إبداعه، كما يمتلك حاسة فنية عالية، تمكِّنه من السمو بلغوياتِ تشكيلِه إلى فضاء الإبداع، وهذا الذي عناه ب:(بحسن الاتفاق) **فالجرجاني** أكثر انطلاقاً، وأرحبُ تأويلاً عندما يتعلق الأمر بالنصِّ الإبداعي، فهو يجعل المبدعَ في فضاء من الحرية، بحيث يختار مادتَه وأدواتِ تشكيل نصه، فيتخيَّر ما يشاء فيقدِّم ويؤخِّر، ويُعالِق ويؤالِّف في نسق من المؤانسة والتجانس، حتى يتحققَ اللَّفَقُ والاتفاق.

---

[1] دلائل الإعجاز: 36 / 37.

يُلاحظ أن ما تناوله **الجرجاني** عن اللغة الفنية الإبداعية، ودورِ المبدع في كيفية تشكيلها (مؤانستها) مما يحقق درجةَ التمكُّن وحسن الاتفاق، هذا نفسُه تناوله الناقد الإنجليزي **توماس ستريت إليوت،** وهو يفسر جمالية التناسق النصي من خلال انسجام البنى اللغوية، وتآلف الصيَّغ حتى يتحقق للنص تماسكُه. فقال:(إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لها بين أخواتها، ولكنني لا أعتقدُ أن أيَّ كلمةٍ قد استقرت في لغتها، يمكنُ أن توصفَ بالقبح والجمال. إن موسيقى أيِّ كلمةٍ في حال تداخلها مع غيرها، إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمةِ مع الكلمات السابقة عليها مباشرة، والكلماتِ اللاحقة بها، وسائرِ الكلمات الواردة في السياق كلِّه، بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة في السياق الذي وردت فيه، والمعاني الأخرى التي اكتسبتها من استعمالاتها الاخرى)[1].

يلاحظ أن **إليوت** قد تناول دور الكلمة في التركيب، ورأى أن الكلماتِ لا تتفاوتُ فيما بينها، من حيث هي ألفاظ، وإنما تفاضلُها يكون بمقدار تضامّها وانسجامها، ومدى ترابطها، ضمنَ سياقٍ محدَّد يفرض ألفاظا معينة، ثم فوْق هذا، ما ينشأ من معانٍ خاصة بانضمام الألفاظ انضماما وفق نسق محدد، تتطلبه مقاصد الكلام.

أليس هذا هو نفسه الذي عناه **الجرجاني** حين تناول علاقة الألفاظ بعضِها ببعضٍ، وخلص إلى أن المزية مأْتاها من التضامّ المؤدي إلى الانسجام المحقق للنظم، فقال: (... وهو أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة، لم توضَعْ لتعرف

[1] ت. س. إليوت الشعر الناقد، ترجمة إحسان عباس. بيروت. 1965.

معانيها في أنفسها، ولكن لأنْ ينضمَّ بعضها إلى بعض، فيُعرفَ فيما بينها من فوائد)[1] وقوله: (وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد، والغرض الذي تروم)[2]الملاحظ أن كثيرا من الرؤى الخاصة بجمالية التأليف، وحسن المواءمة في الكلام، نجدها تجمع بين **الجرجاني و تشاردز** أيضا، إذ يُرجع هذا الأخيرُ جماليةَ التعبير، ومزيةَ الكلام وتفاضلَه، إلى حسن استغلال المبدع لأوضاع اللغة، وكيفيةِ تشكيل لَبِناتها وفق الأغراض، وبقدر براعة المبدع في تشكيله ذاك، تكون جمالية الإبداع. فاللغة لدى **ريتشاردز** فن الممارسة، بمعنى أن المزية في جمالية الانسجام، إنما تعود إلى براعة المبدع في التأليف، وإِنَاسَتِه بين مختلف أوضاع اللغة، وفق نسيج محدد، فقال: (إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة المختلفة، إنما ترتدُّ أولا وأخيراً، إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات، بعضِها ببعض، وما تُضفيه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام. وكثيرً من المصطلحات الغامضة، التي غالبا ما نستخدمها، ونحن بصدد مناقشة ما في الكلام من جمال، مثل: الانسجام، والإيقاع، والفضيلة، والنسج والسلاسة والطلاوة، وغير ذلك من صفات الجودة، ليست إلا نتيجةً لقدرة الكاتب على استخدام اللغة، واستغلال إمكاناتها. (وإن أيةَ قطعةٍ أدبية لا يرَجع تحقيقها لهذه الصفات، أو فشلها في تحقيقها إلا لندرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها، والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها، فمن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالألفاظ من حيث هي ألفاظٌ مفردة، ففي استطاعة اللفظ أن يعطيَنا

[1] دلائل الإعجاز، ص: 415.

[2] المرجع نفسه: 69.

جملةَ من المعاني المختلفة، إذا استُخدم في أكثرَ من سياق)[1]المقصود بممارسة اللغة، التعامل مع أوضاعها من جُوّاها، لتفعيل طاقاتها، بل لتفتيق قواها المتأتّية من التفاعل بين مختلف أجزائها، إذ لا قيمة لأي لفظ منعزلا عما سواه، وأن اللفظ الواحد له عدة دلالات حسب السياق. وأن الشعور بجمالية أي نص، أو الانبهار به، إنما يعود إلى حسن تَجْوَارِهِ بقية أجناسه في التركيب. (وكثير من المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستعملها، ونحن بصدد مناقشة ما في الكلام من جمال)

هذا الذي وصل إليه **ريتشاردز** من تفعيل أوضاع اللغة، ودور الائتلاف في تحقيق جمالية النص، وأن لا مزيةَ للفظ منفرداً، هو نفسه الذي قصده **الجرجاني** منذ قرون، حين قال: (إنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلِم بعضِها ببعض، وأَنْ لم يعرض لها الحسنُ والشرفُ، إلا من حيثُ لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقرَّ بها إلى آخرها، وأن الفضل نتاج ما بينها، وحصلَ من مجموعها)[2].

يلاحظ تلاقي الرؤية بين الرجلين إلى حد الاتفاق، فيما يخصُّ مزية الكلام وانسجامه، وأن لا تفاضلَ إلاَّ بالتأليف المؤدي إلى النظم. كما يلاحظ اتفاق عجيب في نظرة كلٍّ منهما إلى اللفظ منفردا، الذي يعدَّانه مجرداً من أي حكم أو فضيلة، قال ريتشاردز (... إن أيةَ كلمة لايمكن الحكمُ عليها بالجودة أو الرداءة، أو بأيّ حكم آخر، وهي معزولة منفردة)[3].

[1] ريتشادز، فلسفة اللغة، ص: 55.

[2] دلائل الإعجاز. ص: 26.

[3] ريتشاردز، فلسفة اللغة اللغة، ص: 55.

إنّ ما ذهب إليه **ريتشاردز** في عملية النظم، هو نفسه ما تناوله الجرجاني وحدّد آلياتِه، وفصَّل مجرياته، من مثّل دور المبدع في تشكيل لغته، وتطويع آلياتها، وذلك بما يُضفيه عليها من ذاتيته وإحساسه، حتى تُنْقل اللغة من أوضاعها الأُوَّل، لتصبح روحَ إبداع، وظلالَ فنٍّ، يقول **ريتشاردز**:(إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات، ولكنه يعمل من خلال خلْق الأَشكال وصياغتها وسبكها، إن أمام الشاعر – دائما– أنماطا عالية من الصياغة، يهدف إلى تحقيقها، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماطَ، إلا إذا أودعها الصياغةَ السليمة. إنَّ عمل الشاعر هوفي الاحتفاظ بالروحِ الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات، ولن يكونَ ذلك،إلا بما يحققه تداخلُ الكلماتِ وتفاعلُها من طاقات مختلفة)[1].

فالمقصود بالروح الإنسانية، تلك الدفْقة الشعرية التي تكون وليدةَ الإحساس المُنثال، والمشاعر الوثّابة، التي تحيل اللغة إلى صور فنية حالمة رجْراجَة، بفعل التآنس، والمواءمة، وتفعيل طاقات اللغة غير المحدودة. هذا نجد مثلَه لدى **الجرجاني**، حيث ركَّز على دور الذوق ونبض الإحساس، وعمق التفاعل في جمالية العمل الإبداعي المتميز، حين قال: (إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصوِّرَ لهم شأنها، أمورٌ خفية، ومعان روحية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحْدث له علما بها، حتى يكونَ مهيأً لإدراكها، ويكونَ له ذوقٌ وقريحة

[1] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، امحمد زكي العشماوي، دار النهضة، بيروت ط: 1979 ص: 321/ 322.

يجد لهما في نفسه إحساساً، بأنَّ من شأن هذه الوجوهِ والفروق أن تُعرَض فيها المزيةُ على الجملة، ومَنْ إذا تصفح الكلام، وتدبر الشعر، فرق بين كل موقع منها)[1]هذه الفنية، وهذه اللطيفة الخفية التي تسري في أوصال النص، سريانَ دَبِيب الحياة في أوصال الوجود، يُدركها الذوقُ الراقي، وينشئها الحس المرهف، فتُكسب الإبداعَ تميزَه، والمبدعَ تفرُّدَه هذه الخصِيصة الاستقلالية، كانت مناطَ التفرد، والمعَوَّلَ عليه في الشاعرية، (فالشاعر لا يستحق هذا اللقب، حتى يأتيَ بما لا يشعر به غيره)[2] وهذا يتأتى من قوتين اثنتين: القوة التخيّلية،(تمكنه من تجاوز الزمان والمكان والمألوف) والقوة التأليفية، (الإبداعية) التي تمكن الشاعر من صياغة رؤاه وأفكارِه، وما يوَدُّ قوله في نسيج لغوي محكم[3] فالاعتضادُ بين القوة التخيلية، وقوة التأليف، تمنح الشاعر تفرُّدَه وتميزَه، هذا الذي أطلق عليه **جون ميري**، (الأسلوب)، أي الخاصية الذاتية التعبيرية، التي من خلالها نستطيع التعرف على المبدع. وحذَّر الجرجاني المبدعين من الوقوع في حمأة التقليد، والذوبان في شخصية الآخر، إذْ لا تميُّز إلا بالتفرد، لذا نبَّه إلى خطر التقليد الذي يضر بخصوصية المبدع، فيما سماه بالاحتذاء، فقال: (اِعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدع الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً، والأسلوب: الضرب في النظم، والطريقة فيه، فيعمد

---

[1] دلائل الإعجاز ،421.

[2] البرهان في وجوه البيان، أبو إسحاق إبراهيم الكاتب، تح: الدكتور أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط:1 / 1387هـ/ص164.

[3] صالح بن سعيد الزهران، إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري، عند عبد القاهر الجرجاني، مقال، مجلة جامعة أم القرى، العدد: 15 / 1429/ 2008 ص:

شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيءُ به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل، قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله)[1].

يلاحظ أن صورة المعنى التي أدار عليها **الجرجاني** بحثَه في احتذاء المعنى الشعري، قِوامها الاعتدادُ الشخصي، والنظرُ إلى المعنى في سياقه اللغوي الذي يمنحه دلالةً جديدة، وطاقة خلاَّقة تفجِّر ما استكنّ من خصوصيته، إذ لا ضيرَ في اِمْتياح الشاعر من معنى سبق طرقُه، إذا ما كان هناك تميُّز وخصوصية في المعالجة. وهذا الذي ذهب إليه **توماس إستريت إليوت**، حينما تناول التناصَّ، وتأثُّرَ اللاحقِ بالسابقِ، فقال: (ليس هناك شاعر أو فنان من أي نوع، يكون له معنى وهو معزول، ففحْواه وقيمته، إنما يكمنان في مقدار علاقتة بمن ماتوا من الشعراء والفنانين. إنَّك لا تستطيع أن تقدّره حقَّ قدره إذا أخذته منعزلاَ، فلا بدَّ أن تضعَه بين الموتى للمقابلة والمقارنة)[2] بمعنى أنَّ أيَّ مبدع كان، لا تتجلَّى مكانتُه، ولاتظهرُ أصالتُه إلا بمقارنته بغيره، فقد تنكشف حقيقتُه ويستحيلُ ما كان يُعْتقد أنه إبداع تقليدا مقيتا.

وقد تطرق **الجرجاني** إلى مثل هذا، بمصطلح الاحتذاء، وقصد به الالتقاء في الموضوع والغرض، ولكن مع وجوب تفرُّد المبدع في الطرح، وطريقةِ المعالجة، وكيفيةِ التناول، بحيث تتحول صورُ المعاني وهيئاتها متشكلةً تشكلا جديدا، وتبدو وكأنها تُطرق أولَ مرة، وهذه خصِيصة مردها إلى إبداعية المبدع، وتفرد أسلوبه.

---

1) دلائل الإعجاز، الجرجاني تح: محمد محمود شاكر، ص: 468.

2) أنطونيو وكليو باترا، دراسة مقارنة بين شكسبير وأحمد شوقي، عبد الحليم حسان، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط:2 1407: ص: 87.

قال **الجرجاني:** (فانظر الآن نظرَ مَنْ نفَى عن الغفلة نفسه، فإنك ترى عيانا أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك، وصفة غير صورته وصفته في البيت الآخر)[1]أما أن يكون العمل تقليدا، أو ملغيا شخصية المبدع، أو يدور في فلك المعاني المطروقة، فهذا الذي يرفضه الجرجاني، لأنه لا يمنح الشاعر المبدع التفردَ والتميزَ اللذين هما أساس الإبداع. ولو أن الجرجاني تناول مفهوم ما عرف حديثا بالتناص، بمصطلح الاحتذاء، بيد أنه لا يعني بذلك ذوبان المبدع في النموذج، ولا التخلي عن الخصوصية التي تُعَدُّ حدا فيصلاً بين الإبداع والتقليد.[2]

يتبين مما سبق أن **الجرجاني** درس اللغة دراسةً مغايرة، قضت على خرافة اللفظ والمعنى، وأن لا مزية للألفاظ منفردة. وتوصَّل إلى أن المزية في الإبداعية، التي تنقل اللغة من الوضع الاصطلاحي إلى الطور الفني، بتفْتيق طاقاتها، وتفعيل أواصرها، وأن المبدعَ فنّان يتخيّر أصباغه وألوانه، وكيفياته، فإذا عملُه متفرِّد لا يُضَاهى. وكلَّما خبِر أوضاع اللغة، ورازَ أغوارَها بقوة تخييلية: (ممارسة اللغة حسب رأي **تشارلز)** و(تطور في الشعور عند **إليوت)** و(أفضل الألفاظ لأفضل الأوضاع عند **كلوريدج)** و(الخاصية الذاتية عند **جون ميري)** كانت المزية والمفاضلة، وتحققت الذاتية الإبداعية، وكان الشاعر فنانا، طوع مادة إبداعه، وسما بها إلى فضاء التشكيل والإبداع.

[1] الجرجاني، دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، مرجع سابق: 507.